

Wokół *Domu kobiet* Zofii Nałkowskiej

About Zofia Nałkowska's *The House of Women*

Mateusz Skucha

Uniwersytet Jagielloński, Polska

e-mail: mateusz.skucha@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7733-0302

Abstract

The article is devoted to the play *The House of Women*, written by Zofia Nałkowska in 1930. I focus on the previous interpretations of the text, in which researchers asked questions about human relations, the possibility of knowing other people and women's identity, but also about fate and destiny. Moreover, they referred to the biographical context and undertook comparative analyses regarding the dramaturgy and poetics of the text. I further describe Krzysztof Nielewicz – the deceased husband of one of the protagonists – as a figure of male violence against women.

Keywords

Zofia Nałkowska, *The House of Women*, play, woman, feminism

Twórczość dramatyczna Nałkowskiej nie cieszy się tak dużym zainteresowaniem, jak jej powieści, opowiadania czy dzienniki. Choć nie można powiedzieć, że jej dramaty są zapomniane czy niewystawiane. Napisała trzy sztuki teatralne: *Dom kobiet* (1930), *Dzień jego powrotu* (1931) i *Renata Śluczańska* (1935), z czego najbardziej interesująca jest pierwsza z nich. 15 grudnia 1929 wyznawała w dzienniku:

Po raz pierwszy w życiu piszę coś dla sceny, piszę dramat, który może będzie się nazywał *Dom kobiet*, a może inaczej. Moje więc ciężkie doświadczenia znowu jakoś przetwarzam na sztukę. Mam wszystkie obawy nowicjusza i trochę nadziei, a czasem doznaję uniesienia twórczego, pobliskiego rozkoszy¹.

¹ Zofia Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, oprac. Hanna Kirchner, Warszawa: Czytelnik 1980, s. 421.

Akcja dramatu rozgrywa się w latach dwudziestych XX wieku na wsi w małym domku w ciągu jednego dnia. Już tutaj podkreślić trzeba nawiązanie do klasycznej zasady jedności czasu i miejsca. Na scenie pojawiają się same kobiety. Dom należy do seniorki rodu, wdowy, 82-letniej Celiny Bełskiej (nazywanej „babką”). Mieszka ona ze swoją córką, wdową, 59-letnią Marią Łanową oraz synową – 54-letnią Teklą Bełską, również wdową. W domu przebywa ponadto druga córka Celiny – 60-letnia Julia Czerwińska, też wdowa. Od jakiegoś czasu w domu mieszkają dwie córki Marii – Joanna Nielewiczowa, 40-letnia wdowa i Róża Byleńska – 35-letnia rozwódka. Jest jeszcze służąca – 50-letnia Zofia Sworzeniowa. W didaskaliach Nałkowska precyzyjnie określa charakter każdej postaci: Celina – „poważna i spokojna”, Julia – „wesoła, życzliwa ludziom, skłonna do entuzjazmu, trochę naiwna”, Maria – „czynna, dobra”, Tekla – „oschła, krytyczna, chorowita”, Joanna – „wymizerowana żalobą, powściągliwa, oszczędna w gestach”, Róża – „estetyczna, sentymentalna, leniwa”, a Zofia – „stanowcza, zaradna” (s. 166)². Okazuje się więc, że to nie jest jakiś zwykły dom kobiet, lecz – że to dom kobiet starych i samotnych. Starych – zwłaszcza w kontekście standardów okresu międzywojnia, kiedy młodymi kobietami określano dwudziestolatki. Samotnych – nie z wyboru, ale opuszczonych przez mężczyzn, którzy albo umierali, albo odchodzili do innych kobiet. Mówiąc inaczej, bohaterkami dramatu są kobiety, które życie – w większości – mają już za sobą, żyją poza jego głównym nurtem, i które są – jak pisze autorka w *Granicy* – „zestrychowane z powierzchni życia”. Ujawnia się to na przykład w rozmowie:

Róża: Widzi babcia, tu do babci wszystkie się ze świata zbiegamy, jak już nie możemy dłużej. Jak nam jest źle, jak jesteście same i niepotrzebne.

Tekla: Tak, to prawda. Strach pomyśleć, ile jest po świecie tych niepotrzebnych kobiet – jak my [...]. Nikomu nie jesteśmy potrzebne. Dzieci, wnuki – wszyscy są gdzieś daleko, wszyscy wystarczają sobie [...]. Tu są tylko same stare kobiety. Kobiety niepotrzebne (s. 180).

Bohaterki prowadzą pozornie nudną, opartą na powtarzalności egzystencję. Ich rozmowy sprowadzają się do komentowania błahych wydarzeń kolejnych dni oraz do wspomnień – dotyczących zwłaszcza zmarłych mężów, synów, szwagrów i zięciów. Słowem: mężczyzn.

Na plan pierwszy wysuwa się cierpienie Joanny spowodowane śmiercią jej męża, która nastąpiła kilka miesięcy wcześniej. Wówczas kobieta przeszła załamanie nerwowe i do tej pory nie doszła do siebie. Jest wycofana, apatyczna, ciągle płacze, a nocami rozmawia ze zmarłym mężem. Pozostałe kobiety próbują ją chronić przed światem zewnętrznym – na przykład jej matka nie przekazuje tajemniczych listów, których jest adresatką. Wszyscy myślą, że nienaturalne, zbyt duże cierpienie Joanny spowodowane jest samą postacią Krzysztofa Nielewicza, który w powszechnej opinii był mężczyzną

² Eadem, *Dom kobiet*, w: *Antologia dramatu polskiego 1918–1978*, red. Stanisław Balicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1981. Wszystkie cytaty fragmentów dramatu pochodzą z tego wydania. W nawiasach podaje numery stron.

doskonałym, bez skazy. Wszyscy go uwielbiali i podziwiali. Bardzo dużo pracował, na wysokim, prestiżowym stanowisku, był człowiekiem wpływowym, a zarazem – godnym szacunku. Rzadko bywał w domu, lecz gdy wracał – pragnął ciszy i spokoju, które zapewniała mu Joanna:

On podciągnął tę naszą miłość na takie wyżyny, na taką wysokość, której nie zna zwyczajna ludzka miłość. Nie, nie słowami! Na to nie było słów! Jakże mało on mówił. Jakże straszliwie milczał – całe dni, całe tygodnie! Wracał do domu milczący, nie mówił dobry wieczór, witał się w milczeniu ze mną i z dziećmi (s. 206).

Kobieta nie mówiła, nie wymagała, nie pragnęła. Była „żoną przy mężu”. Całe jej życie koncentrowało się wokół niego. Kiedy umarł, a ona popadła w rozpacz, wszyscy myśleli, że jej życie – bez niego – straciło sens. Widać to chociażby w następującej rozmowie:

Babka: Przypomnij sobie, czym był dla niej Krzysztof, człowiek tej miary. Ona nim tylko żyła, z nim dzieliła jego pracę, jego idee, jego ambicje. Ona cała istniała przez niego, nie sama. I dla niego. To jest zrozumiałe, że ona jakby się uczy od początku żyć.

Maria: To jest zrozumiałe. Krzysztof był niezwykłym człowiekiem, to prawda, miał szlachetny charakter. Ale i ona była najlepszą żoną. A teraz robi sobie jakieś wyrzuty, że nie była dobra, że nie umiała go ocenić ani zrozumieć (s. 176).

Jednakże problem tkwi o wiele głębiej. Powiernicą Joanny może być tylko babka Celina. W momencie szczerzej, intymnej rozmowy wnuczka wyznaje prawdę. Okazuje się, że kiedyś zdradziła Krzysztofa. Gdy mąż przebywał w sanatorium, a ona nad morzem, poznała jakiegoś cudzoziemca, z którym spędziła kilka nocy. Bardzo żałowała swojego postępkę, choć nigdy nikomu o nim nie powiedziała. Nie zdążyła też poprosić Krzysztofa o przebaczenie, dlatego teraz cierpi.

Nie, nie dowiedział się nigdy – wyznaje Joanna. – I może nic nie przeczuwał, że tego krzyczącego szczęścia nie było we mnie dla niego. Bo jedno już tamtego spojrzenie nalewało mię po brzegi rozkoszą, bo za tamtego sprawą świat cały zmieniał się dla mnie w szaleństwo... Nie wiedziałam, nie wiedziałam. Odszedł i zabrał ze sobą to moje kłamstwo. Nie żył ze mną taką, jaką mię myślał – miał przy sobie inną, nieznaną kobietę. I tego już nic nie naprawi, na to już nie ma sposobu (s. 212).

Swój tragizm wypowiada zresztą wprost – do babki: „Krzysztofie, jesteś szlachetny, jesteś dobry, wiem, że mię kochasz, wiem, że mi ufasz. A oto całe moje szczęście cudowne, całe moje straszliwe upojenie – jest tam, jest tam! Włóczy się tamtymi nocami, nad czarną wodą morza, pod księżycem” (s. 210). Słowa te – wypowiedziane przez Joannę, napisane przez Nałkowską – nabierają wymiaru uniwersalnego, wyrażają los kobiety w ogóle – rozdartej, zawsze pomiędzy: byciem żoną i byciem kochanką, funkcją i kobietą, między „ja społecznym” a „ja indywidualnym”. Babka rozumie gest wnuczki, ale przede wszystkim rozumie istotę jej żałoby.

Nałkowska komplikuje całą sprawę jeszcze bardziej. Okazuje się bowiem, że dzień akcji dramatu jest dla bohaterek szczególny – otóż pojawia się jeszcze jedna postać

kobieca – 18-letnia Ewa Łasztówna. Najpierw widzi ją Julia, na drodze nieopodal domu, kiedy kłóci się z mężczyzną, ewidentnie w niej zakochanym. Później – Maria, która przepędza ją z domu, gdy młoda kobieta próbuje dostać się do Joanny i z nią porozmawiać. Początkowo wszystko wskazuje na to, że Ewa może być kochanką Krzysztofa. Punkt kulminacyjny sztuki – szczególnego rodzaju *perypetia* związana z *anagnorisis* – następuje w scenie czwartej aktu trzeciego. Ewa w końcu spotyka się z Joanną i wszystko jej wyjaśnia. Wychodzi na jaw, że nie jest żadną kochanką Nielewicza, lecz jego... córką. Od dwudziestu lat mężczyzna prowadził podwójne życie i miał drugą rodzinę – ukochaną kobietę oraz dwójkę dzieci (Ewę i jej brata Krzysia). Nie spędzał długich godzin w pracy, lecz właśnie z nimi. Był radosny, błyskotliwy i rozmowny:

Ojciec był dla nas bardzo dobry – opowiada Ewa – tyle było zawsze uciechy, jak przychodził do domu. Był wesoły, śpiewał. Czasami byli goście, mama też śpiewała, nawet czasem tańczyli. Och, w dzieciństwie byliśmy szczęśliwi. Zawsze w lecie ojciec do nas przyjeżdżał tam, gdzieśmy byli z mamą, na wieś albo w góry – i wtedy już miał dla nas czas! (s. 232)

Krzysztof był więc zupełnie innym człowiekiem dla swojej drugiej rodziny niż dla Joanny i jej córki. Zresztą swoją żonę przedstawiał jako histeryczkę, która nie chce dać mu rozwodu. Dopiero z czasem Ewa rozpoznała los swojej matki:

Ja pamiętam życie matki, nawet gdy była szczęśliwa. Jej łzy co dzień, jej wieczna z nami samotność, te wieczory, gdy byliśmy tylko we troje. Myśmy nie od razu zrozumieli jej łzy, myśmy myśleli, że jesteśmy jak inne dzieci. Dopiero jakieś słowa służących, jakieś awantury z dozorczą... (s. 229)

Problemy zaczęły się w momencie, gdy Nielewicz znalazł sobie inną kochankę, o wiele młodszą. Przestał bywać w drugim domu, nie dawał pieniędzy. W wyniku tego matka Ewy próbowała popełnić samobójstwo.

Ale dziewczyna nie przychodzi do Joanny, aby wyznać prawdę. Tym bardziej że była przekonana, iż Nielewiczowa o wszystkim wie. Prosi o pomoc finansową. Otóż Ewa dostała dobrze płatną posadę, lecz jej pracodawca zakochał się w niej i zaoferował wsparcie, ona nie chce jednak powtarzać losu matki, bo wie, że to żonaty mężczyzna. Mówi do Joanny:

Naturalnie, że go kocham! Tak samo zupełnie, jak moja matka kochała mego ojca. Ona mu zaufała – i do czego to ją doprowadziło? [...] Widzi pani, ja nie mam złudzeń – chociaż i on przecież umiera z miłości do mnie. Wszystko dla mnie robi, wszystko mi odda – prócz tego jednego, prócz nazwiska! (s. 228)

W finale słychać głos mężczyzny, Ewa mu ulega, wybiega i odjeżdża razem z nim. Wiadomo już, że powtórzy los matki, zostanie kochanką, a później „nielegalną matką” (mowa o macierzyństwie poza małżeństwem). Ostatnie słowa sztuki, wypowiedziane przez naiwną i dobrotliwą Julię, w kontekście całej historii nabierają tragicznej wymowy: „On jej okrywa pledem nogi, ona się do niego uśmiecha. Co się dziwić! Są tacy młodzi, mają przed sobą całe życie szczęścia” (s. 239).

Premiera *Domu kobiet* odbyła się 21 marca 1930 roku w Teatrze Polskim w Warszawie i okazała się olbrzymim sukcesem. Sztukę wyreżyserowała Maria Przybyłko-Potocka, a wystąpiły w niej ówczesne czołowe polskie aktorki (m.in. Wanda Sienmaszkowa, Wanda Barszczewska, Honorata Leszczyńska). Zarówno dramat, jak i jego realizację chwalili Tadeusz Boy Țeleński i Jan Lechoń. Z kolei ostro krytykowali ją Karol Irzykowski i Antoni Słonimski. Ten ostatni pisał tak: „Jest to ponury dom lalek seksualnych, wycofanych z obiegu, wyrzuconych na strych”³. Bardzo szybko sztuka weszła do repertuaru teatrów w Krakowie, Poznaniu, Lwowie, Lublinie i wielu innych. Jest grana w zasadzie do dziś. Wspomnieć tu wypada realizację w Teatrze Polskim w Warszawie z roku 1955 (w reżyserii Marii Wiercińskiej, z Mieczysławą ȇwiklińską i Marią Dulębą), dalej – z 1990 (w reżyserii Kazimierza Dejmka, z Barbarą Rachwalską i Anną Nehrebecką) czy też najnowszą z 2016 roku w Teatrze Telewizji (w reżyserii Wiesława Saniewskiego, z Anną Polony, Mają Ostaszewską, Danutą Stenką, Joanną Szczepkowską i Marią Pakulnis)⁴. W 1977 na podstawie dramatu Krzysztof Zanussi nakręcił w RFN film pt. *Haus der Frauen*. Sztuka w ogóle cieszyła się dużym powodzeniem za granicą, a jeszcze przed wojną została przetłumaczona na 11 języków.

W zasadzie od początku podkreślano wpływ na Nałkowską takich dramatopisarzy, jak Ibsen, Maeterlinck i Czechow, bo „rdzeniem dramatu jest demaskacja, wyjawienie prawdy”⁵. Hanna Kirchner podkreśla, że pisarka

własnej sztuce nadała tajemniczy wymiar tragiczności, płynącej nie ze zdarzeń, lecz z ludzkich dusz i z przeszłości upominającej się o swoje. Dlatego *Dom kobiet* w budowie i treści przypomina najbardziej *Upiory* Ibsena. Tam też dochodzenie do prawdy o przeszłości ujawnia maski na twarzach i obraca w ruinę dotychczasowy kształt życia. Upiory, widma, duchy przeszłości, tak, ale Nałkowska wzór ten wypełnia własną treścią. Sprowadza się ona do natłoku pytań o możliwość poznania drugiego człowieka [...]. Pisarka nie zrobiła trywialnej sztuki o zdradzie małżeńskiej, lecz z banalnego przypadku wyciągnęła, jak Ibsen, naukę uniwersalną o regułach interakcji ludzkiej. Odkryła, że nieuchronnie wpływają na nią deformujące cechy świadomości⁶.

Z kolei fakt, że „nie jest to sztuka o życiu, tylko o duchach”⁷ oraz atmosfera napięcia i wyczekiwania ujawniają wpływ dramaturgii Maeterlincka.

Poza tym dostrzegano kontekst biograficzny. Kirchner zauważała, że

postacie sztuki wiele zapożyczają od kobiet z rodziny Anny Nałkowskiej. Matka Joanny, Maria, wdowa, właśnie Annę przypomina – zatroskaną o wszystko, podtrzymującą byt domu, chroniącą przed

³ Barbara Smoleń, *Zofia Nałkowska „Dom kobiet”*. *Kobieta, dom i głos*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Cz. II: po roku 1918*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2001, s. 65.

⁴ W Teatrze Telewizji sztuka Nałkowskiej została zrealizowana kilka razy, m.in. w roku 1966 (reż. Ireneusz Kanicki), w 1974 (reż. Jan Kulczycki) i w 1987 (reż. Magdalena Łazarkiewicz).

⁵ Hanna Kirchner, *Duchy i kobiety*, w: eadem, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa: W.A.B. 2011, s. 313.

⁶ Ibidem, s. 314, 320.

⁷ Ibidem, s. 315.

światem zranioną córkę. Ciotka Julia to w znacznej mierze osobowość „ulubionej ciotki” pisarki, Janiny Wróblewskiej, która straciła męża na froncie pierwszej wojny światowej. Druga ciotka, Tekla, to trzecia siostra Śafrankówna, Teresa Majewska, owdowiała bardzo wcześnie [...]. Zofia obdzieliła sobą Joannę i porzuconą Różę [...]. Ponad krzątaniną, żalami i wyznaniem ich wszystkich tronie Babka, uosobienie mądrości życiowej, gorzkiej i surowej wiedzy o człowieku. To hołd złożony Antoninie Śafrankowej, wieloletniej wdowie, której pozbawionej złudzeń zgodę na los jej wnuczka Zofia zawsze podziwiała⁸.

Nałkowska obdarzyła Joannę pewnymi elementami własnej biografii, bo mąż pisarki – Jan Gorzechowski – przez lata prowadził podwójne życie (miał romans z Janiną Ejsmondową).

Dramat Nałkowskiej doczekał się kilku analiz. Pewnych tropów interpretacyjnych dostarczyła sama pisarka w wywiadzie ze Stefanią Podhorską-Okołów:

Moja sztuka nie jest właściwie tragiczna. Nikt w niej nie zabija, a wszyscy, co mieli umrzeć, umarli przed podniesieniem kurtyny. Umierają tylko pewne kwalifikacje rzeczy, odsłaniają się stopniowo, ujawniają w cudzych oczach i cudzych dramatach nowe strony i nowe prawdy naszych dramatów. To odsłanianie się rzeczy dawnej jest istotną akcją mojej sztuki⁹.

Zdzisława Kloberówna, autorka pierwszej, krótkiej monografii Nałkowskiej z 1937 roku, stwierdzała, że „myślą przewodnią jest tu fatalizm, który łamie charakter, przekreśla plany życiowe i czyni z człowieka, wbrew jego woli igraszkę losu”¹⁰. W podobnym duchu dramaty autorki *Niecierpliwych* odczytywała w 1961 roku Urszula Kowalska:

Wszyscy bohaterowie, szczególnie bohaterki, przyjmują życie takim, jakie ono jest, nie usiłują przeciwstawić się swemu *fatum*, które pcha je ku zgubie. Konflikt dramatyczny w jej utworach scenicznych jest podporządkowany prymarnie zasadzie organizującej całość, to jest przekonaniu o bezcelowości walki z przeznaczeniem i jednoczesnej względności wszelkich racji, osądów i usiłowań¹¹.

Dlatego Kowalska nazywa utwory Nałkowskiej „dramatami rezygnacji i podporządkowania”¹², a *Dom kobiet* określa jako „dramat kobiet niepotrzebnych, bez przyszłości”, „samotnych kapitulantek”, a także „dramat rozpamiętywań i retrospektywnego rzutu w przeszłość”¹³.

W interpretacjach wskazywano przede wszystkim, że głównym problemem w dramacie jest pytanie o możliwość poznania drugiego człowieka, o to, gdzie tkwi praw-

⁸ Ibidem, s. 313.

⁹ Zofia Nałkowska, *Na progu „Domu kobiet”*. Przed premierą w Teatrze Polskim, rozmawia Stefania Podhorska-Okołów, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 11, s. 2.

¹⁰ Zdzisława Kloberówna, *Zofia Nałkowska. Próba charakterystyki dzieł i autorki*, Stryj: Kwartalnik Nauczycielski 1937, s. 40.

¹¹ Urszula Kowalska, *O dramatach Zofii Nałkowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 1961, nr 16, s. 201.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 196, 198.

da o człowieku, czyli istotna dla pisarki kwestia relatywizmu poznawczego. Według Nałkowskiej nie da się prawdziwie poznać drugiego człowieka, nie mówiąc już o jego zrozumieniu. Zawsze więc jesteśmy samotni i obcy dla siebie nawzajem. Innym ważnym zagadnieniem jest rola wspomnień oraz to, jak przeszłość żyje w człowieku, do jakiego stopnia ją zniekształcamy i wyolbrzymiamy albo deprecjonujemy. Warto tutaj podkreślić, że nośnikiem mądrości w dramacie jest postać Babki i to ona – w sposób aforystyczny – formułuje ważne uwagi o charakterze filozoficznym, zwłaszcza na temat relacji międzyludzkich i wspomnień. Zacytujmy te najważniejsze: „Trudno jest wiedzieć coś o drugim człowieku” (s. 191); „Pomiędzy człowiekiem i człowiekiem jest ciemność [...]. Ja całe takie długie moje życie szłam sama w ciemności, choć żyłam tutaj, między wami. Natura cierpienia, natura miłości – wszystko, co jest od człowieka do człowieka, to jest już tylko ciemność” (s. 209); „Każda rzecz, każdy fakt robi się wciąż inny, niż jest, wciąż inny, niż jest – rozumiesz? I naprzód robi się inny na drodze od człowieka do człowieka. A później robi się inny już w nas samych” (s. 204); „To prawda, Joanno, wspomnieniami żyć nie można. To one żyją nami. One nie zostają nigdy takie same – one się zmieniają nawet bez naszego udziału” (s. 203).

Problematykę dramatu trafnie podsumował Janusz Majcherek:

Nałkowska zajęła się względnością nie tego, co jest, lecz względnością tego, co było. Słowem, przetworzeniom podlega przeszłość pod wpływem teraźniejszości i odwrotnie: fakty minione, raz na zawsze zdawałoby się ustalone domagają się nieustannej rewizji, nie dają spokoju i wpływają na teraźniejszość. [...] Można by zatem rzec, iż *Dom kobiet* jest w pewnym sensie sztuką o teorii poznania, sztuką, która w bardzo subtelny sposób podważa wszelką pewność myślenia o faktach, uchodzących pozornie za niepodważalne. Czy jest to wobec tego sztuka pesymistyczna? Tak. Ale właśnie przez to, że tyle w niej wątpienia i względności, odsłania ona głęboką prawdę o świecie¹⁴.

Oczywiście, bodaj najważniejszym tematem dramatu jest tożsamość kobiet oraz ich funkcjonowanie w społeczeństwie¹⁵, a także wpływ, jaki na ich życie mają mężczyźni – nawet ci nieobecni. Kowalska nazywa bohaterki „niewolnicami wspomnień złych i dobrych, żyją[cymi] sprawami dawno przebrzmiałymi”¹⁶. Interesującą, feministyczną z ducha interpretację przedstawiła Barbara Smoleń, podkreślając, że

Dom kobiet to dramat, w którym pojawia się pytanie o możliwość dochodzenia kobiet do własnego głosu jako symbolu własnej tożsamości i niezależności. Istotą struktury tego dramatu jest relacja obecności (kobiety, mężczyzny, zmarłych) i nieobecności, głosu i milczenia¹⁷.

¹⁴ Janusz Majcherek, *Przypisy do „Domu kobiet”*, w: *Program do „Domu kobiet” Zofii Nałkowskiej*, red. Ewa Konecka, Warszawa: Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie 1990, bs.

¹⁵ Na temat poglądów Nałkowskiej w tej kwestii zob. Aneta Górnicka-Boratyńska, „Śliczna moja siostra natura”. *Projekt „Nowej Kobiety” w modernistycznej twórczości Zofii Nałkowskiej*, w: eadem, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Izabelin: Świat Literacki 2001.

¹⁶ *Ibidem*, s. 198.

¹⁷ Barbara Smoleń, *Kobieta i egzystencja. Wokół „Domu kobiet” Zofii Nałkowskiej*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, Warszawa: IBL 2000, s. 112.

A następnie dodała:

Dom Celiny Bełskiej nie jest domem żałoby i śmierci. Jest domem umożliwiającym powolną, trudną, niezwykle bolesną pracę żałoby, której celem, jeśli zostanie uwieńczona sukcesem, jest odzyskanie własnego głosu, powrót do życia mającego być i śmiechem, i płaczem¹⁸.

Warto również wspomnieć o innym dramacie, mianowicie o *Domu Bernardy Alba* Federica Garcii Lorki. Sztuka powstała w 1936 roku i opiera się na tym samym pomysle, co *Dom kobiet* (występują wyłącznie kobiety). Hiszpański poeta nie znał polskiego dramatu, oba teksty powstały niezależnie do siebie. Nałkowska zobaczyła sceniczną realizację *Domu Bernardy Alba* w 1949 roku w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego i skwitowała ją: „Podobny do *Domu kobiet*, tylko lepszy”. Znakomitego zestawienia obu tekstów dokonała Smoleń. W dramacie Lorki seniorka rodu, wdowa, Bernarda, rządzi domem w sposób absolutny i despotyczny, a córki mają się jej bezdyskusyjnie podporządkować. W pewnym momencie mówi: „Tutaj robi się to, co ja każę [...]. Nici i igły są dla kobiet, tak jak biczyska i muły dla mężczyzn. Tak bywa w szanujących się domach”¹⁹. Dlatego Smoleń podkreśla, że

Bernarda jest nieubłaganą rzeczniczką tego, co krytyka feministyczna określa „prawem Ojca”. Posłuszeństwo wobec tego bezwzględnie upodrzedniającego kobiety prawa wymaga, by jej dom był odcięty od świata domem żałoby: [...] „Tak było w domu mego ojca i w domu mego dziadka”²⁰.

W porównaniu z dramatem Lorki sztuka Nałkowskiej nabiera ewidentnie feministycznej wymowy, co znakomicie kwituje Smoleń:

Dom Bernardy Alba jako metafora sytuacji kobiet żyjących w kulturze podporządkowanej „prawa Ojca” jest [...] więzieniem [...]. W domu Celiny Bełskiej, mimo nieustannego pielęgnowania pamięci o zmarłych mężczyznach, „prawo Ojca” ustępuje „prawu Matki”, a zamiast rywalizować o męczyznę obserwujemy mozolne budowanie prawdziwych, siostrzanych relacji między kobietami. I o tym, między innymi, jest *Dom kobiet* Nałkowskiej²¹.

Dotychczasowe interpretacje *Domu kobiet* biegły w kilku, komplementarnych kierunkach. Stawiano zwłaszcza pytania o ludzkie relacje, możliwość poznania drugiego człowieka oraz tożsamość kobiet, a także o los, fatum, przeznaczenie. Ponadto przywoływano kontekst biograficzny, podejmowano próby komparatystyczne oraz analizy pod względem dramaturgii i poetyki tekstu. Omówienia te chcę uzupełnić o kwestię, która pojawiała się już marginalnie w innych artykułach poświęconych dramatowi Nałkowskiej, mianowicie – kwestię mężczyzny, który jest bohaterem sztuki. Na potwierdzenie tej tezy przytaczam słowa Nałkowskiej: „Jakkolwiek w sztuce mojej występują same

¹⁸ Eadem, *Zofia Nałkowska „Dom kobiet”*. *Kobieta, dom i głos*, s. 86.

¹⁹ Cyt. za: *ibidem*, s. 73.

²⁰ *Ibidem*, s. 74.

²¹ *Ibidem*, s. 78.

kobiety, jednakże tematem głównym jest bardzo szczególny typ mężczyzny. Można powiedzieć, że główną rolę w mej kobiecej sztuce gra mężczyzna, którego nie ma”²². Krzysztof Nielewicz – jako postać, której, powtórzmy, „nie ma” – pełni rolę zarówno, by tak rzec, strukturalną, jak i filozoficzną, dlatego nazywam taką postać bohaterem omownym. Omowny, czyli omówiony, ale zarazem umowny, wyrażony, opisany, a zatem już zinterpretowany przez rozmawiające o nim kobiety. Chociaż interpretacja ta zmienia się z czasem i wiąże się z *anagnorisis* w punkcie kulminacyjnym sztuki. Bohater omowny jest źródłem fabuły, napięcia dramatycznego, tragizmu, daje też okazję do refleksji filozoficznej i feministycznej. Co więcej, jest on figurą aporetyczną, to znaczy jednocześnie jest i nie jest bohaterem. Jest, bo o nim się ciągle mówi, bo właściwie „chodzi o niego”, i nie jest, ponieważ *Dom kobiet* to dramat o kobietach *par excellence*.

Jednakże postać Krzysztofa jest także figurą przemocy mężczyzn wobec kobiet. W tym przypadku – przemocy specyficznie pojętej, dyskretnej, niemal niezauważalnej. Nielewicz nie był przecież awanturnikiem, gwałtownikiem, brutalem czy alkoholikiem. Jego przemoc wobec Joanny miała zupełnie inny charakter. To przemoc milczącej obecności, taki rodzaj opresji, który Rebecca Solnit zgrabnie nazywa „pomijaniem, onieśmianiem, dyscyplinowaniem”²³ oraz „objaśnianiem świata”²⁴. „Jakże straszliwie milczał – całe dni, całe tygodnie!” (s. 206) – wyznaje Joanna, po czym dodaje: „nie mówiłam, bo tego nie lubi!” (s. 206). I dalej: „Tak brał ją, tę moją miłość – brał w milczeniu, bez szeptu, bez słowa, szorstko i krótko” (s. 207). Mężczyzna rozdaje role: on milczy z wyboru, ona – ze względu na niego. Mężczyzna odbiera kobiecie język, czynią ją niemą, niesłyszalną, a – jako taką – nie brana pod uwagę, pomijana. Dramat kobiety staje się dramatem milczenia²⁵. Co znaczące, bohaterka odzyskuje głos dopiero wśród innych kobiet, zwłaszcza w obecności babki.

Co więcej, ta przemoc trwa nawet po śmierci, ponieważ wytworzona i wytwarzana legenda hagiograficzna Krzysztofa, utwierdzana i podtrzymywana przez resztę kobiet, oddziałuje nadal, powodując w Joannie potworne wyrzuty sumienia. Mówiąc inaczej, mężczyzna naznaczył całe życie kobiety wstydem – raz, że jako ta gorsza nie zasługuje na takiego męża, dwa, że go zdradziła.

Notabene, relacje Nielewicza z jego drugą rodziną – matką Ewy Łasztówny – również były oparte na przemocy, kiedy spędzał z nimi czas, był radosny, pełny życia, ale właśnie – zazwyczaj był nieobecny. Ta opresja nieobecności skazała jego kochankę i ich dzieci zarówno na samotność, jak i na społeczny ostracyzm.

²² Zofia Nałkowska, *Na progu „Domu kobiet”*, s. 2.

²³ Rebecca Solnit, *Matka wszystkich pytań*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Kraków: Karakter 2021.

²⁴ Eadem, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. Anna Dzierzgowska, Kraków: Karakter 2017.

²⁵ Na marginesie warto przypomnieć, że kwestia skazywania kobiet na milczenie i odzyskiwanie przez nie głosu zajmowała krytyczki feministyczne od lat, czego doskonałym przykładem jest chociażby *Śmiech Meduzy* Hélène Cixous. Zob. Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. Anna Nasiłowska, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia tekstów*, red. Anna Nasiłowska, Warszawa: IBL 2001.

Podkreślić należy, że i w jednym, i w drugim przypadku ofiarami są kobiety, mimo że nie żyje mężczyzna. W tym tkwiłby tragizm *Domu kobiet* – nie w śmierci, lecz w życiu.

Na koniec warto dodać, że refleksja nad sztuką Nałkowskiej – zdawać by się mogło: obszerna, wielowątkowa, wyczerpana – nadal jest kwestią otwartą. *Dom kobiet* to dramat niezwykle atrakcyjny także dla nowych kierunków w badaniach humanistycznych. Dość wspomnieć o studiach nad pamięcią, afektami, nad rodziną czy nad starością, w tym – starością kobiet. Wszystkie te kierunki otwierają nowe możliwości interpretacji dramatu Nałkowskiej.

References

- Cixous Hélène, *Śmiech Meduzy*, przeł. Anna Nasiłowska, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia tekstów*, red. Anna Nasiłowska, Warszawa: IBL 2001.
- Dauksza Agnieszka, *W piekle kobiet. O potencjale krytycznym dramatopisarstwa Zofii Nałkowskiej*, w: eadem, *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przelomu XIX i XX wieku*, Kraków: Universitas 2013.
- Górnicka-Boratyńska Aneta, „Śliczna moja siostra natura”. Projekt „Nowej Kobiety” w modernistycznej twórczości Zofii Nałkowskiej, w: eadem, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Izabelin: Świat Literacki 2001.
- Kiec Izolda, *Między emancypacją a płcią mózgu. Polskie autorki wobec dramatycznej formy*, w: *Ulotność i trwanie: studia z tematyki i historii literatury*, red. Ewa Wiegandt, Agnieszka Czyżak, Zbigniew Kopeć, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne 2001.
- Kirchner Hanna, *Duchy i kobiety*, w: eadem, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa: W.A.B. 2011.
- Kloberówna Zdzisława, *Zofia Nałkowska. Próba charakterystyki dzieł i autorki*, Stryj: Kwartalnik Nauczycielski 1937.
- Kowalska Urszula, *O dramatach Zofii Nałkowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 1961, nr 16.
- Leopold Wanda, *O dramatach Nałkowskiej*, „Dialog” 1958, nr 8.
- Majcherek Janusz, *Przypisy do „Domu kobiet”*, w: *Program do „Domu kobiet” Zofii Nałkowskiej*, red. Ewa Konecka, Warszawa: Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie 1990.
- Nałkowska Zofia, *Dom kobiet*, w: *Antologia dramatu polskiego 1918–1978*, red. Stanisław Balicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1981.
- Nałkowska Zofia, *Na progu „Domu kobiet”*. Przed premierą w Teatrze Polskim, rozmawia Stefania Podhorska-Okolów, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 11.
- Smoleń, Barbara, *Kobieta i egzystencja. Wokół „Domu kobiet” Zofii Nałkowskiej*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, Warszawa: IBL 2000.
- Smoleń Barbara, *Zofia Nałkowska „Dom kobiet”*. *Kobieta, dom i głos*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Cz. II: po roku 1918*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2001.
- Solnit Rebecca, *Matka wszystkich pytań*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Kraków: Karakter 2021.
- Solnit Rebecca, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. Anna Dzierzowska, Kraków: Karakter 2017.
- Wokół premiery „Domu kobiet”*. *Listy z archiwum Arnolda Szyfmana*, „Pamiętnik Teatralny” 1974, nr 3–4.